

Crisis y miedo al negro en *King Kong*

Crise e o medo do negro em *King Kong*

Crisis and fear of the black in *King Kong*

Juan A. Roche Cárcel

Resumo: O cinema de terror prospera em períodos de crise social aguda em que o medo do outro se intensifica. O filme de *King Kong* de 1933 é um exemplo prototípico na medida em que é conduzido pela monstruosa crise de 29 e mostra na tela um gorila gigante escuro que incorpora o medo dos americanos à raça negra. Este artigo tem como principal objetivo confirmar a maneira como, em *King Kong*, a crise, o medo e a rejeição ao Outro, estão ligados ao preto e, para esse fim, faz uso da Sociologia Compreensiva, dos métodos hermenêuticos e da análise iconológica. Como se verá, mostra-se aqui que a pele preta de *King Kong* simboliza o medo enorme e concentrado dos trabalhadores brancos em relação aos trabalhadores de cor, pois sentem que eles se apropriam dos seus empregos em tempos de desemprego em massa. Além disso, está contaminada por uma ideologia patriarcal, colonial e racial que exhibe os desejos e os medos da sexualidade reprimida, o medo da morte e um mundo cinematográfico imaginário que intensifica a diferenciação social. **Palavras-chave:** sociologia do cinema, cinema de terror, *King Kong*

Resumen: El cine de horror prospera en los períodos de crisis social agudos en los que se intensifica el miedo al otro. El film *King Kong* de 1933 es un ejemplo prototípico en la medida en que está impulsado por la monstruosa crisis del 29 y muestra en pantalla a un gorila gigante de color oscuro que encarna el temor de los norteamericanos a la raza negra. Este artículo tiene como objetivo principal confirmar la manera en la que, en *King Kong*, se vinculan la crisis, el miedo y el rechazo al Otro, al negro, y, para ello, hace uso de una Sociología Comprensiva y de los métodos hermenéuticos y de análisis iconológico. Como se verá, se demuestra aquí que la piel negra de *King Kong* simboliza el enorme miedo, concentrado, de los trabajadores blancos hacia los de color, pues sienten que se apropian de sus puestos laborales en tiempos de desempleo masivo. Además, está contaminado por una ideología patriarcal, colonial y racial que exhibe los deseos y temores de una sexualidad reprimida, el miedo a la muerte y un mundo imaginario cinematográfico que intensifica la diferenciación social. **Palabras clave:** sociología del cine, cine de terror, *King Kong*

Abstract: Horror cinema thrives in periods of acute social crisis in which fear of the other intensifies. The *King Kong* film of 1933 is a prototypical example in that it is driven by the monstrous crisis of 29 and shows on screen a giant dark gorilla that embodies the fear of the Americans to the black race. This article has as main objective to confirm the way in which, in *King Kong*, the crisis, the fear and the rejection to the Other, are linked to the black, and, to that end, it makes use of Comprehensive Sociology and of the hermeneutic and of iconological analysis. As will be seen, it is shown here that the black skin of *King Kong* symbolizes the huge, concentrated fear of white workers towards colored workers, as they feel that they appropriate their jobs in times of mass unemployment. In addition, it is contaminated by a patriarchal, colonial, and racial ideology that exhibits the desires and fears of repressed sexuality, the fear of death, and an imaginary cinematic world that intensifies social differentiation. **Keywords:** sociology of cinema, horror cinema, *King Kong*

Introducción: bases teóricas y metodológicas

Dos orientaciones de la Sociología y el concepto de miedo

La hipótesis de base es que el cine de horror prospera en las etapas de profundas crisis sociales y que éstas intensifican el miedo al Otro. La primera película de *King Kong* - de 1933 - constituye un ejemplo característico por cuanto que, auspiciada por la gigantesca crisis económica del 29, muestra en pantalla a un monstruo de color negro

que encarna los rasgos imaginarios más representativos del temor al Otro - a las personas de color - que se forjaron en la sociedad norteamericana del momento. En este sentido, en este artículo se intenta analizar sociológicamente hasta qué punto el *crack* del 29 está detrás del film y cómo se formaliza en él el terror al Otro diferente.

Este análisis parte, básicamente, de dos orientaciones de nuestra disciplina. En primer lugar, me apoyaré en la Sociología Comprensiva o Interpretativa weberiana (Weber, 2006, pp. 13, 43-4, 172; González García, 1992, p. 37 y 1998, p. 208) para la que el mundo social y las relaciones que genera –en este caso, con el Otro de color– están llenos de sentido, de significado. Es éste el dato con el que el sociólogo trabaja y el que le permite, a través del concepto de “correspondencia en el significado” o de “afinidades electivas”, encontrar los nexos comunes de las distintas dimensiones cognitivas –estética, económica, política, religiosa y social– que la modernidad ha fragmentado y, de este modo, recomponer el sentido, la “cosmovisión” (Muñoz, 2001, p. 23) americana. Más concretamente, intentaré hallar las correspondencias generales existentes entre el cine – *King Kong* - y la sociedad – la Norteamérica de los años 30 - y las particulares que asocian los miedos imaginarios presentes en el film que asolan a la sociedad que lo ha engendrado y, específicamente, contra las personas de raza negra.

En segundo lugar, el acercamiento a *King Kong* se produce desde la Sociología del Cine. Tradicionalmente, entre otras –sociología del público, sociología de la producción... - (Sorlin, 1992), han existido tres básicas aproximaciones sociológicas al universo cinematográfico (Francescutti, 2012, p. 225). La primera, lo destaca como herramienta y señala su valor didáctico, así como las producciones en las que la Sociología ha tenido un papel protagonista. La segunda, convierte a la cámara en un instrumento de investigación y, la tercera, defiende el valor del cine como prisma analítico de la sociedad – “sociología del cine” - y ha sido la que más ha profundizado sociológicamente en el séptimo arte, convertido en su objeto de estudio. Pues bien, los contactos entre el cine y lo social han ido en una doble dirección, aunque la Sociología se ha centrado en su función de registro y solo muy tarde en su faceta activa. Esto se debe a que esta disciplina ha priorizado la producción de imágenes de lo social frente a la socialización de la imagen y la inclusión de elementos simbólicos en la realidad. Es esta segunda aproximación –la que destaca la activa simbolización de la realidad que ejerce el cine– la que utilizo aquí.

El concepto del miedo constituye una de las cinco emociones primarias o básicas, al lado de la felicidad, la tristeza, la ira y el asco (Grande, 2012: 51). En efecto, es una reacción emocional primaria innata que da lugar a efectos fisiológicos, al tiempo que el cerebro transforma la emoción del miedo en sentimiento, en una sensación o estado emocional que se hace consciente (Damasio, 2010; Moscone, 2012, p. 57).

Dos metodologías: heurística y análisis iconológico

Las dos bases teóricas aludidas se complementan con dos metodologías. La primera, el “método heurístico o interpretativo” es procedente de la hermenéutica, ciencia muy útil para la sociología comprensiva, en la medida en que su problema central es la interpretación (Ricoeur, 2008, p. 39). En efecto, se fundamenta en una reflexión filosófica - de alcance sociológico, me parece a mí - acerca de la experiencia de la comprensión y sobre el papel axial de la interpretación de lo humano en su relación con el mundo; de hecho, lo que se interpreta con la hermenéutica social son las cosas mismas pero vistas en su contexto. De lo que se trata, más exactamente, es de encontrar las claves profundas de los textos e imágenes, es decir, de desvelar su sentido interior a partir del verbo o discurso ideológico exterior (Grondin, 2014, p. 10-1 y p. 43-107). Por eso, su

objeto no es el lenguaje sino un texto – una imagen, añadiría yo - que nunca es autónomo pues está contextualizado (Beltrán, 2016, p. 3-4).

La segunda metodología consiste en el “análisis iconológico”, un método de larga tradición sociológica (González García, 1998), aunque probablemente no suficientemente conocido, que busca el significado de la imagen fílmica para convertirla en un documento social teniendo en cuenta tanto la propia imagen como su contexto. Y si esto es así es porque el análisis iconológico – como su propia etimología indica- permite, por un lado, analizar la lógica racional de la imagen, esto es, observar cómo se relacionan entre sí los diferentes elementos que la conforman – personajes, objetos, paisajes, acciones, gestos, diálogos... -. Pero, por otro lado y por debajo de la racionalidad de la imagen, se halla su *logos* –su discurso-, es decir, la ideología que ésta ampara. La ideología se considera aquí, siguiendo a Van Dijk, como un sistema de ideas, valores o preceptos que organizan o legitiman las acciones del grupo. El discurso, por su parte, es el modo de acción y de interacción social ubicado en contextos sociales, esto es, que tanto él como sus dimensiones mentales (sus significados, por ejemplo) se inscriben en situaciones y en estructuras sociales (Van Dijk, 1998, p. 16-9). Por todo ello, la imagen fílmica desvelada mediante el análisis iconológico constituye un dato sociológico (el significado weberiano) y discursivo que, en el caso que interesa aquí, expresa la ideología oculta en la visión del Otro, el racismo implícito en la sociedad norteamericana.

Objetivos y estructura

A partir de estas bases teóricas y metodológicas, este trabajo tiene como objetivos: relacionar la crisis, el miedo y la xenofobia en el cine de horror y comprobar la forma en que en *King Kong* se vinculan la crisis, el miedo y el rechazo al Otro, al negro.

Con el ánimo de lograr estos objetivos, he dividido la presente investigación en dos partes dedicadas, respectivamente, al miedo y la xenofobia en el cine de horror y en *King Kong*. Ambos apartados se subdividen, a su vez, en diversos subapartados y están precedidos de una introducción que concluye con unas reflexiones finales.

Crisis, miedo y xenofobia en el cine de horror

Crisis y miedo en el cine de horror

En las épocas de situaciones traumáticas, de crisis generalizadas, y sobre todo de las económicas, florece el cine de horror (Gubern, 1979, p. 11) o las películas fantásticas, que reflejan espontáneamente actitudes sintomáticas de intranquilidad colectiva (Kracauer, 2015, p. 40), como evidencian la subida de las acciones de la industria cinematográfica con estos géneros y el aumento considerable de su negocio (Peter, s.a.). Ciertamente, los ciclos de terror aparecen en periodos de tensión social, de manera que el género fantástico-terrorífico se convierte en un medio a través del cual pueden expresarse los miedos de esa etapa. Así, el cine de horror revela la historia de las ansiedades del siglo XX (Wood, 2002, p. 31). Posiblemente esto se produce porque la perturbación de las normas culturales, tanto conceptuales como morales, provee un repertorio simbólico para esos tiempos en los que el orden cultural se ha hundido o se percibe en estado de descomposición. Y es que, a pesar de que el terror constituye una forma expresiva que busca su propia armonía interna, trata por naturaleza con lo inarmónico - lo monstruoso - o de la ruptura de la armonía en el mundo - la irrupción de lo horrible y/o fantástico - (Cueto, 2002, p. 73).

Pero el cine de horror construye la emoción del miedo y la transforma en un sentimiento consciente (González Escudero, 2002, p. 165). En efecto, la emoción de terror se transforma en sentimiento porque el miedo que provoca el cine fantástico o de horror puede ser de dos tipos: físico o emocional o metafísico o intelectual. Si el primero tiene

que ver con la amenaza física y la muerte, el segundo –que es más propio y exclusivo del género fantástico-, a pesar de que suele manifestarse en los personajes, afecta más directamente al espectador (Roas, 2006).

Finalmente, puede entenderse el miedo como el fruto del conflicto contra lo incognoscible, en la medida en que se manifiesta como el motor de un proceso obligado a la perenne reiteración circular, ya que se realimenta siendo al mismo tiempo causa y efecto del desconocimiento del mundo fenoménico: lo incógnito genera miedo y este miedo propicia la creación de mitos que, a su vez, producen temores. Pero ello supone, en último extremo, sacar a la luz lo que dejan fuera las categorías conceptuales normativas.

La xenofobia en el cine de horror, en el monstruo, en el espacio y en el tiempo en el que habita

En 1933, el año de la producción de King Kong, Estados Unidos de Norteamérica vivía inmerso en la segregación racial y en la violencia que generaba. En el sur, hombres negros eran torturados y asesinados con una cierta regularidad, mientras que las poblaciones blancas se mantenían favorables o indiferentes. En el Norte, los jurados blancos condenaban a muerte a los hombres negros por idénticas razones. Además, para mantener la pureza racial, se producía un control social de la sexualidad únicamente aplicado a los hombres negros y a las mujeres blancas. Esto era así porque las barreras sexuales mantenían el poder y la autoridad blancos (Phillips, 1992, p. 937). En suma, en Estados Unidos el negro lucha y es combatido (Fanon, 2009, p. 182), como si existiera una guerra civil, o mejor, como si fuera una continuación de aquella guerra de Secesión del siglo XIX entre el Sur y el Norte.

Al parecer las imágenes antropológicas del Otro pertenecen a un imaginario generado en la racista época colonial. En general, el racismo se caracteriza por un miedo al “otro” (asociado al animal reprimido que le sigue a uno a todas partes) y por las actitudes fóbicas hacia la naturaleza y el cuerpo. Este miedo al otro está en la base de la división binaria del pensamiento que ejerce el colonialismo, pues separa los impulsos propios de un otro fantasmagórico. Esta dualización del mundo se expresa igualmente en los contrastes entre la luz y la oscuridad, entre la claridad racional propia y la oscuridad de los otros. De ahí la idea – presente en *King Kong* - de África como “continente oscuro” y de lo asiático como “nebuloso” -la Isla de la Calavera es situada no lejos de Sumatra y está rodeada de una niebla perpetua-. Así pues, el “otro” vive en la oscuridad y está ciego al conocimiento moral. Por lo demás, la típica dualidad de la ideología colonial-racial se conjuga con la combinación de dos procedimientos que se complementan, ya que niega la diferencia y, simultáneamente, la igualdad (Shohat y Stam, 2009, p. 149-155).

Por otra parte, el racismo colonial posee varios mecanismos básicos:

1) La postura de carencia. El estigmatizado es deficiente, carece de orden, inteligencia, modestia sexual, civilización material e incluso Historia (como se verá, los nativos de la Isla de la Calavera viven en la prehistoria y King Kong es visto como un depredador sexual), es decir, que considera a los pueblos indígenas “prehistóricos” o “pueblos sin historia”.

2) La manía de la jerarquía (el ladrillo es superior a la paja, Estados Unidos está más civilizada que los pueblos no americanos –africanos, particularmente-, la melodía es más elevada que la percusión – de los tambores -).

3) Echar la culpa a la víctima – King Kong es un desviado al desear a la mujer blanca y, por eso, requiere castigo-

4) El rechazo de la empatía.

5) La desvalorización sistemática de la vida – sobre todo la de los negros - (Shohat y Stam, 2009, p. 41-3 y p. 77).

A principios del siglo XX, en Estados Unidos, el racismo y el entretenimiento estaban estrechamente entrelazados, como se ve, por ejemplo, en la Exposición Colombina de Chicago en la que se exhibe a los africanos y a los asiáticos como figuras humanas, pero emparentados con especies animales concretas.

El cine no es neutral ante el discurso colonialista, por lo que conlleva un racismo implícito. Esto es así porque la raza constituye un elemento esencial de la identidad nacional americana y, por eso, en las películas de Hollywood se encuentra un trasfondo racial, más o menos velado. No en balde, el cine, como producto de la ciencia y de la cultura de masas, combina la narrativa con el espectáculo, suministrándole a las audiencias occidentales la posibilidad de experimentar las aventuras que vivían los colonos en mundos lejanos. De ahí que mezcle los viajes entendidos como conocimiento y como espectáculo – el trayecto a la remota Isla de la Calavera en el *Venture* - y que transmita la idea del “mundo como una exposición” – y los seres humanos que lo pueblan como un objeto *voyeurístico* -. Del mismo modo, el estudio del “otro” hipersexualizado en el discurso científico es equiparable a la exhibición cinematográfica de los extraños como un espectáculo. Por eso, las producciones cinematográficas están llenas de imágenes “exóticas” de cuerpos indígenas en movimiento y, además, las historias, contadas desde la cosmovisión occidental europea, presentan al nativo como alguien atractivo y a la vez como un nuevo otro repudiado. Y, de este modo, éste se transforma en el personaje ideal en el que se proyectan las ansiedades y los miedos y con el que se fortalecen las identidades nacionales y los ideales de civilización, en claro contraste con lo bárbarico. Ahora bien, este nuevo otro, erotizado, deseado, temido y fetichizado, se percibirá como una amenaza justamente cuando las ciudades reciban ingentes cantidades de inmigrantes –de negros esclavos- que hacen perder lo que otrora fue una fascinante y extraña cultura, de esencia exótica, para pasar a constituir un peligro que evidencia la fragilidad de las fronteras y la ineludible penetración cultural (Cuéllar Barona, 2008; Shohat y Stam, 2009, pp.124, 125 y 222).

El Nacimiento de la Nación de Griffith ya está imbuido de este miedo atroz al negro –como se verá, en *King Kong* aparecen unos roles similares -. En los filmes de los años 20 de Martin y Osa Johnson se aprecia igualmente el racismo, ya que estos cineastas parecen disfrutar de la incitación a los pigmeos, a los que denominan “monos” y “negros”, a fumar puros europeos con los que se marean. En filmes como *Trailing African Wild Animals* (1922) y *Simba* (1927), los Johnson tratan a los africanos como si fuesen animales salvajes y la cámara penetra en una zona familiar y extraña como si fuera un cazador, para lograr su “botín” de imágenes, la materia prima manipulada en su país y que se venderá a consumidores y espectadores hambrientos de sensaciones -este mismo proceso lo heredará *King Kong*, en 1933, al recrearlo en la ficción - (Dines, 1998, p. 293; Shohat y Stam, 2009, p. 123).

El cine racista colonial, y el norteamericano de una manera especial, posee otros importantes rasgos. En él, elementos centrales lo constituye el rescate de una mujer blanca, la existencia de un violador de piel oscura y el final feliz que trae consigo la restauración del orden mundial patriarcal-imperial y el castigo del violador rebelde, que debe ser humillado en nombre de la mujer ultrajada. Además, se produce una “guerra salvaje” en la que se utiliza la fuerza desproporcionada, aceptada psicológicamente por el público en tanto que el pueblo (o el líder) salvaje comete atrocidades inimaginables –violaciones (a la mujer blanca, en nuestro caso) y masacres -. Finalmente, la animalización del otro, del colonizado, es muy importante en el colonialismo, algo que por otra parte está muy arraigado en la tradición religiosa, filosófica y científica -la zoología, la

antropología, la botánica, la entomología, la biología y la medicina - que establece claramente los límites entre lo humano y lo animal. Así, el cine diseña al otro como una bestia salvaje de indomable libido. En efecto – como ha establecido F. Fanon -, el discurso colonialista/racista siempre recurre al bestiario y convierte a los colonizados en seres de una incontrolada libidinosidad, sin olvidar que sus chozas se parecen a los nidos, que están desprovistos de vestiduras apropiadas y que son metamorfoseados en bestias salvajes (Cuéllar Barona, 2008; Shohat y Stam, 2009, p. 147-152).

Este otro bestializado – King Kong - adopta en el cine de horror la forma de un monstruo, el cual amenaza la “normalidad” y es convertido en el personaje mediante el que se proyectan todos los malestares sociales (Wood, 2002, p. 31). Ciertamente, el monstruo se construye desde los miedos, los tabúes, las memorias y los temas que la sociedad se resiste a afrontar, o lo que es lo mismo, desde las represiones políticas y sociales y desde lo reprimido. Por eso, el monstruo está más allá del orden natural, esto es, simboliza lo “otro”, lo inhumano o incluso lo antihumano, lo que explica que sea el pilar que sostiene el cine fantástico y de horror. Y es que encarna, en lo más hondo y en una evidente amenaza física, el miedo a la muerte y a lo que existe al “otro lado” (Roas, 2002, p. 42-3; Cuéllar Barona, 2008).

Estos monstruos son considerados por los humanos como anormales, como perturbaciones del orden natural, como amenazas psicológicas, morales y sociales y, en suma, como un riesgo para el orden social establecido por las entidades político-sociales a nivel de la nación, la clase, el género o –de un modo particular- la raza. Eso hace que el cine de horror, en tanto que incorpora a estos monstruos inherentemente hostiles hacia la humanidad y que representan por eso mismo al Otro depredador, sea esencialmente xenófobo (Carroll, 2005, p. 45-404). Así pues, no extrañe que los monstruos cinematográficos representen la exclusión del Otro.

El lugar en el que vive el monstruo simboliza otra configuración de lo posible, la de lo imposible, lejano, extraño y temible. Y es que en este espacio reside lo ignorado, lo secreto, lo invisible, lo inexplicable, lo vacío, la nada, el sinsentido y lo innombrable (Palacios, 2002: 193-5), es decir, el miedo mismo. Pero, si se piensa bien, estos conceptos también son adecuados para definir la Otredad, que se encarna tanto en el monstruo – el Otro, el extraño- como en el escenario en el que se mueve – lo Otro, lo extraño -. Frecuentemente – como en *King Kong* -, su origen está en geografías situadas más allá del límite, en continentes –o islas- perdidos y en el espacio exterior situado fuera de lo urbano y de la vida cotidiana. Es éste un territorio que simboliza lo desconocido, lo que aterriza, lo que se emplaza en el exterior de las categorías culturales, pues el cine de horror desvela el conflicto entre la anormalidad y la normalidad, o lo que es lo mismo, entre la humanidad y la inhumanidad (Carroll, 2005, pp. 78, 88, 410-413).

Más concretamente, los territorios del terror pueden ser reales o ficticios, concretos o abstractos y físicos o topográficos y mentales (Domínguez, 2002, p. 9). En este último sentido, lo irracional y lo desconocido, que representa el monstruo, también vive en nosotros; el monstruo está en nosotros, es el Otro que habita en nuestro interior. Y es que tanto él como su víctima simbolizan la dicotomía de nuestro ser, nuestros deseos más inconfesables y el horror que ellos nos inspiran (Roas, 2002, p. 43-4). Además, la mente humana y los territorios del horror se asocian de tal manera que existe una vinculación estrecha entre el decorado del miedo y los mecanismos psicológicos de sus personajes (Palacios, 2002, p. 196). Así, una mente desestructurada proyecta un entorno espacial desordenado (Maruri, 2002, p. 172), que conduce al corazón mismo de las tinieblas: al ser humano, el objeto último del decorado del horror, la instancia final donde habitan el mal y el miedo.

Para una sociedad puritana y una industria del cine determinada por códigos moralistas, los territorios filmicos se parecen a los de los colonizados, es decir, son el escenario de un erotismo violento. Es el caso de la selva y de lo agreste, espacios caóticos y enmarañados que simbolizan los impulsos violentos y el deseo anárquico. Además, en relación con esto último, en el imaginario cinematográfico colonial y racista, la geografía está erotizada o es un “continente oscuro”, con espacios cubiertos por un exótico velo – la niebla de la Isla de la Calavera - y con latentes fantasías de violación y de rescate. Es decir, como si fuera un incitante “territorio virgen” lleno de deseos obscenos en el que los occidentales “penetran”. Por eso, desvelar el misterio de ese lugar desconocido deviene un rito de paso y también una alegoría de la heroicidad y de la virilidad de los logros occidentales. No extrañe que el territorio se sexualice - las legendarias montañas gemelas y la cueva representan una metáfora del ansiado trofeo- para que se parezca a la anatomía de una mujer, de manera que el desciframiento de su mapa y el dominio del cuerpo femenino van juntos (Shohat y Stam, 2009, p. 155-174).

Relacionado con ello está el tránsito muy fluido que efectúa el cine de horror desde la civilización a la barbarie, y viceversa, algo que -como se verá- *King Kong* efectúa con éxito. Y es que, aunque la ciudad sea fundamentalmente sinónimo de lo primero, “la barbarie de sus habitantes está a pocos minutos”. Esto quiere decir que, en cualquier momento, el orden urbano se desestabiliza y explota una desbandada general; que, aunque todo parezca tranquilo, de pronto, quizás por el pánico financiero, el orden social, que es ante todo político y económico, se rompe; que, de improviso, estalle el desorden y que los individuos se conviertan en una masa que sale despavorida (Pérez Álvarez, 2002, pp. 229, 242-3). Lo sorprendente, sin embargo, es que ello ocurra incluso en la ciudad geométrica, abstracta, limpia y técnica, en la urbe maquinista y moderna que ofreció el sueño de una modernidad razonable y que no es sino más que un espejismo de aparente normalidad donde todo lo “sólido se desvanece en el aire” (Berman, 1991) y donde, agazapado, se halla el terror (Maruri, 2002, p. 172-3. Así, es lo que ocurre con el desmedido crecimiento vertical urbano, con las ciudades distópicas que empequeñecen sobremanera a sus habitantes o que los apilan o aíslan y, por consiguiente, los convierte en seres solitarios y deshumanizados (Sánchez-Navarro, 2002, p. 276); en seres presos del terror interior y rodeados del miedo por todas partes.

No extrañe que los monstruos del horror personifiquen, a la postre, lo temido y odiado, lo que define y lo reprimido (Palacios, 2002, p. 193) y que encarnen el miedo al Otro o a lo Otro que está fuera y en el interior de la mente y a lo diferente que vive al lado – lo negro -. O mejor, no sorprenda que esa Otredad, en realidad, no constituya más que la conjunción de los miedos ambientales y mentales, una extensión de los cuerpos y las mentes, pero de aquello que no gustaría que saliera a la luz, que desnudara y que revelara la frágil naturaleza animal y mortal humana.

Crisis y miedo a la raza negra en *King Kong*

Crisis y miedo en King Kong

La habitual relación del cine de horror con un tiempo de crisis social tiene en la versión de *King Kong* de 1933, dirigida por Merian C. Cooper y Ernest Schoedsack, el ejemplo más prototípico (Latorre, 1982, p. 6), pues justamente esta primera versión se enraza en la crisis de 1929 (Gubern, 1974, p. 20). Puede decirse, por consiguiente, que el mito originado poco después del *crack* es el resultado de un trauma colectivo, histórico-social, político y económico de tal magnitud que no debe sorprender que convoque y reanime los fantasmas más arcaicos, al tiempo que los miedos de una sociedad inmersa en el desconcierto y la desesperación que, precisamente por eso, está siendo devorada por algo “monstruoso, ciclópeo y metafórico” (Díaz Maroto, 2005, p. 16, p. 60).

De ahí que King Kong - como se irá viendo - encarne al ser abyecto y liminar, al individuo solitario rechazado, al amante desgraciado, a la víctima propiciatoria de la sociedad degradada y personifique las pesadillas del inconsciente colectivo (Fernández Valentí, 2008, p. 65); mientras que el conjunto de la película invoca un estado regresivo de terror casi preternatural frente a una civilización que se siente fracasada. En este sentido, el trayecto a la isla de la Calavera constituye un viaje al pasado, a un lugar en el que el tiempo estaba detenido (Cabo, 2006, p. 17), en el que se manifiesta “Terror a la Historia” (Roche, 2013, p. 134) y en el que se simboliza la pureza primitiva de la infancia humana (Navarro, 2000, p. 51; Navarro, 2006, p. 36).

No hay que olvidar que la Gran Depresión norteamericana, que sacudió y estremeció a este país y a todo el mundo occidental entre los años 1929 y 1933, fue producida por la hecatombe que supuso la pérdida de los mercados europeos, tras el desastre de la Primera Guerra Mundial. A ella le siguieron el correspondiente colapso económico, bursátil y financiero y el hundimiento de la industria y su consiguiente desempleo masivo. Pues bien, todo ello está muy presente en el film, especialmente en los primeros minutos donde aparecen unas imágenes, de un “crudo realismo” y de cariz “casi documental” (Gubern, 1974, p. 54), de los efectos de la depresión en los barrios más marginales de la ciudad de los rascacielos. Además, resulta muy significativo el hecho de que estas imágenes se muestren al principio de la película, pues ello está en la base de lo que acontecerá después y, por tanto, del argumento narrativo del film. Son imágenes necesarias para revivir en los espectadores el miedo a la depresión y que este temor pueda intensificarse y transformarse con la aparición, mediado el film, de King Kong y los acontecimientos que se desarrollan a partir de su presencia.

Así, el miedo producido por la crisis y sus consecuencias puede considerarse como la causa primaria de los temores posteriores, superpuestos, no siempre fácilmente distinguibles y profundamente imbricados en ese ambiguo terreno liminar cinematográfico en el que la realidad y la ficción apenas pueden ser escindidas. Porque a lo largo de la película, en unas ocasiones se establecen claras diferencias entre los temores reales y los ficticios y entre los de los espectadores y los de los personajes, pero en otras se genera una tupida, compleja y creativa red de correspondencias entre ellos. Lo primero se produce en la película gracias a las numerosas “inversiones” y, lo segundo, mediante cuantiosas “correspondencias”.

Por ejemplo, constituye una llamativa inversión para marcar las diferencias la contraposición entre las islas de Nueva York y de la Calavera, pues frente a la primera que representa el entorno contemporáneo del progreso, la ciencia, la tecnología y la civilización (los humos de las chimeneas son blancos), la segunda simboliza el abandono de la realidad y el adentramiento en un mundo extraño, prehistórico e irreal, en un universo de fantasía, de sueños y de pesadillas (Díaz Maroto, 2005, p. 46, 54); en un escenario donde habita el animal y los humanos de color negro.

Pero, a pesar de estas evidentes divergencias entre ambos mundos, la película también los conecta con una serie de correspondencias que, al final, relativizan esas diferencias. Así, en la vida cotidiana de los ciudadanos de la gran urbe, las implacables y competitivas luchas económicas conducen a los *cracks* periódicos y “monstruosos” que reducen masas enteras a la miseria, al desempleo, al hambre y al miedo. Y, en el remoto mundo de *Skull Island*, también el pueblo está esclavizado por otros temores y monstruos (Martín, 1972, p. 61). Por consiguiente, lo que sucede en el film es que se yuxtaponen dos tipos de miedo similares: los producidos por el gigantismo de una sociedad que se tambalea, resquebrajada en sus cimientos más hondos, y los generados en una civilización extraña que cultiva el miedo al gigantismo de King Kong (Latorre, 1982, p. 7). En suma, puede considerarse la película como un viaje hacia los temores de

unos personajes y de unos espectadores inmersos todos ellos en un ambiente de temor (Díaz Maroto, 2005, p. 45 y 54). No sorprenda que, al ser proyectada la película por primera vez el 2 de marzo de 1933 en el *Radio City Music Hall* y en *R.K.O. Roxy* ante unos 10.000 espectadores, causara un extraordinario efecto en ellos, provocándoles una reacción unánime, pues quedaron a la vez aterrorizados y fascinados ante lo que habían visto (Martín, 1972, p. 60; Navarro, 2000, p. 51; Navarro, 2006, p. 34). Es justamente esa fascinación, que surge por la distancia filmica existente entre el sujeto y el objeto, lo que complementa al terror y lo atempera, lo que lo hace soportable.

King Kong es negro

Es evidente que King Kong es un gigantesco animal que camina erguido como si fuera un humano y que debe tener un enorme pene y una correspondiente potencia sexual desproporcionada. Si a esto le añadimos que su piel es negra, tenemos todos los ingredientes para relacionar el sexismo con el racismo (Young, 2006, p. 6) y a éste y a la sexualidad con la política y la economía. En efecto, es posible que la codificación de la amenaza económica en un contexto racial y sexual, constituya el principal mecanismo del racismo cinematográfico, y uno de los argumentos secundarios, de la película de *King Kong* y lo que - como se ha visto - le ha proporcionado un enorme éxito. Y es que los negros del Sur de Estados Unidos, que han venido emigrando al Norte desde el fin de la Guerra de Secesión, han incrementado el temor de los obreros blancos de clase media a que se vean reducidos los empleos disponibles, justo en el momento de grave depresión económica de los años treinta (Dines, 1998, p. 291-4). El monstruo negro que caminará, avanzada la película, sobre las calles de Nueva York - imagen 01 -, destrozando todo lo que encuentra a su paso y atemorizando a los ciudadanos blancos, rompiendo sus cuerpos, mordiéndolos, lanzándolos al vacío, encarna justamente su miedo, al sentirse vulnerables económicamente en la orgullosa e indiferente ciudad de los rascacielos.



Imagen 01 - King Kong se pasea por las calles de Manhattan, persiguiendo a Ann y destruyendo todo lo que encuentra a su paso

Esta vulnerabilidad se expresa también adecuadamente en el film mediante dos procedimientos: la ausencia estructural de la cultura afroamericana (Shohat y Stam, 2009, p. 228) y el temor a que el ser marginal llegue a convertirse en central (Grossberg, 2011, p. 157). Aparte de King Kong y de los habitantes del poblado de la isla, sólidamente vinculados con aquel por el sonido de los tambores, por la danza ritual y por los trajes de monos - imagen 02 - (Phillips, 1992, p. 936-7), todos los personajes que aparecen en la película son blancos, incluso en las escenas de masas. Por ejemplo, lo son las mujeres que hacen cola para pedir comida y que van vestidas con trajes de clase media (00 h., 06'); los miembros de la tripulación del barco *Venture*, con la excepción del

cocinero chino, fuertemente caricaturizado; los espectadores también de clase media del teatro de Nueva York, cuando se exhibe al gorila – imagen 03 - (01 h., 16'; 01, 18', 45''); la totalidad de los periodistas que van a filmar la noticia en el teatro de la presentación del monstruo como espectáculo (01 h., 17'); las víctimas de King Kong en Nueva York; y, en último lugar, la muchedumbre que rodea al cuerpo abatido del gran simio, al final del film – imagen 04 - (01,33').



Imagen 02 - Escena ritual del poblado negro de la Isla de la Calavera en la que se hacen los preparativos para la “novia de King Kong”. Danzas con trajes de mono y pinturas blancas en los rostros.



Imagen 03 - Todos los asistentes al teatro son blancos



Imagen 04 - King Kong muerto y rodeado de blancos

Esta desaparición estructural de la raza negra en la ciudad de los rascacielos hace que el tamaño descomunal de King Kong, aunque se compare con el de los altos edificios, resalte sobremanera y consiga manifestar la concentración y el temor grandioso de los habitantes blancos a lo negro. Sin olvidar que el monstruo aparece como una presencia inesperada, como algo no habitual, extraño, y, desde luego, no aceptado por el conjunto de la población blanca. Además, constituye una especie de mancha oscura en una ciudad lumínica – cuando sale el barco *Venture* de Nueva York en dirección a la Isla de la Calavera es de día y el humo de su chimenea es blanco – imagen 05 - (00h.,09', 43'')-, una sombra de temor que recorre dinámicamente y en rebeldía las calles, destruyendo algunos de sus principales edificios, medios de comunicación y artilugios.

No hay que olvidar tampoco que King Kong ya no está aislado en su “reserva” natural de la Isla de la Calavera, puesto que los mercachifles que lo han encadenado – como si fuera un esclavo - y que quieren explotarlo y transformarlo en una mercancía lo han introducido en el corazón de la Gran Manzana – imagen 06 -, al igual que, en la realidad, los empresarios han contratado a numerosas personas de color procedentes de alejadas partes del país, explotándolos con un sueldo sensiblemente inferior al de los trabajadores blancos. Así, King Kong ya no está fuera sino dentro del sistema económi-

co y, por eso, se puede decir que el miedo que él representa es un producto de este sistema y, simultáneamente, una amenaza contra el mismo. No en balde, el gorila asciende por el edificio más importante de Manhattan, el *Empire State Building*, compitiendo con él e incluso tratando de vencerlo en fuerza y poder – imagen 07 -. Por eso, por su “des-carado” atrevimiento, King Kong tiene que ser implacablemente destruido.

En todo caso, él mismo simboliza ese miedo enorme que, consecuencia de la gran crisis del 29, ha inundado los espacios, las vías de comunicación –el tranvía- y los rincones más íntimos de la ciudad –las habitaciones - imagen 08 -, allí donde pasean, viajan, trabajan o duermen los obreros blancos que ven peligrar su estabilidad económica y social y su vida en la gran urbe.



Imagen 05 - El *Venture* sale de la luminica Nueva York con humo blanco en la chimenea



Imagen 06 - King Kong es encadenado y “sacrificado”



Imagen 07- El gigante King Kong encima del edificio más alto de N. Y.



Imagen 08 - King Kong viola la intimidad de una mujer blanca

Sin embargo, la verticalidad de King Kong no personifica únicamente el miedo a un “desproporcionado” crecimiento demográfico y laboral de las personas negras en Nueva York sino también el temor a su bestial sexualidad, de manera que ésta queda ligada, en el imaginario cinematográfico norteamericano, a la impotencia económica y sexual de los blancos. Y es que, para la mayoría de ellos, el negro representa el instinto sexual (no educado), encarna la potencia genital por encima de las morales y de las prohibiciones. Por eso, “el negro representa el peligro biológico” y tenerle fobia consiste en tener miedo de ese peligro, porque el negro es entendido como un ser biológico. No hay que olvidar, por otro lado, que en realidad el blanco no percibe al negro, pes éste es reducido a su miembro: es un pene (Fanon, 2009, p. 147-150). Esta visión de la monstruosidad sexual, presente -como se ve en el *Nacimiento de una Nación* de Griffith - en la ideología supremacista blanca que soportó el final de la esclavitud y que la concibió como inherente a los afroamericanos y como desencadenadora de una violencia animal y brutal (Dines, 1998, p. 293), pervive, aunque de un modo más sutil, en *King Kong* (Phillips, 1992, p. 936-7). Ciertamente, aquí, la imagen del hombre negro como un salvaje sexual sirve para construir una sexualidad masculina protectora de la feminidad –

imagen 09 -, ya que contiene una intimidad y una humanidad que no posee –según la perspectiva racista- la de color. De este modo, estas diferencias entre la sexualidad negra y la blanca expresan, al mismo tiempo, la inferioridad psicológica del hombre de color y la superioridad de la masculinidad blanca. Sin olvidar que la muerte de King Kong, al final del film, supone una especie de re-masculinización del hombre blanco, no sólo mediante su triunfo sobre la amenaza de la bestia negra sino también a través de la recuperación de la mujer que había sido secuestrada (Dines, 1998, p. 294).



Imagen 09 - La sexualidad blanca salvadora de la mujer

No en balde, metafóricamente hablando, King Kong parece un gran pene negro que acosa salvajemente, siguiendo su instinto sexual por las calles de la ciudad, a su deseada rubia y que se atreve, incluso, a mirar primero –ejercicio de *voyeurismo* - y a agarrar, después, el cuerpo de otra mujer morena que está durmiendo en una de las habitaciones de uno de los rascacielos urbanos, violando su intimidad –imagen 08-. John Driscoll, el enamorado blanco de la protagonista del film, por su parte, también perseguirá ardorosamente a su amada, tratando de salvarla y de protegerla del monstruo, para finalmente poder abrazarla y quedarse con ella y, a la postre, casarse, como estaba anunciado.

Él mismo es el que sugiere la idea de cómo vencer al monstruo utilizando los aviones. Cuando éstos despegan del aeropuerto (01 h, 28'), al fondo del mismo se ven los rascacielos de la ciudad, como si juntos –la tecnología y la gran urbe- se fusionaran para vencer al gorila gigante. Son, pues, el de éste último y el de Driscoll dos recorridos que se parecen y que se distinguen: ambos siguen a su amor y utilizan para ello la violencia, aunque el primero lo haga más “salvajemente” y con más “naturalidad”, mientras que el segundo emplee la tecnología avanzada e intente construir una sexualidad más íntima, retórica –con la palabra-, humana y civilizada. Sin embargo, la ferocidad del medio utilizado para ganar la guerra, la desproporción del ataque y, en suma, la inhumanidad de dicho combate –¿por qué no utilizar las mismas bombas de gases empleadas cuando estaba en la isla para dormir al monstruo (1 h., 15') y poder, así, devolverlo a su medio?-, pervierte los fines perseguidos y mancha la posibilidad del despliegue de la naturaleza humana. Ésta queda, pues, empequeñecida ante la monstruosidad de la verticalidad de los edificios de la ciudad y de la tecnología que allí impera, mientras que la razón que debería guiarla es ennegrecida por la violencia y la barbarie.

La tribu de los negros primitivos

Kong es el alma y el dios de la cultura nativa de color (Phillips, 1992, p. 936) que vive aislada, protegida y encerrada en un brumoso lugar ignoto y muy alejado de la

civilización blanca; es, por consiguiente, el dios de los negros del “gueto” que el hombre blanco ha creado imaginariamente. Como el director de cine desea realizar a toda costa un film sobre la perdida isla y su principal morador, los marineros “penetran” en este lugar de contornos femeninos lleno de entradas, de puertas y de hoyos. En este sentido, no hay que olvidar que, en el centro de la isla, se encuentra la guarida de Kong, un agujero horadado en la montaña con forma de calavera. En consecuencia, *Skull Island* representa el lugar de la muerte y de ahí que, para reafirmar esta idea, se halle en su centro la cueva-tumba del dios del color que personifica la última realidad – imagen 10 -, la más oscura, de los seres humanos. Se puede inferir, por tanto, que el hombre blanco hubiera hecho bien en no entrar en este espacio cercado, profanándolo, en no tener que romper la protección que él mismo había levantado, el gueto que había construido para mantener a los negros lejos de sí. Pero lo ha hecho, por avaricia, para obtener más beneficios, y ello ha llevado -parece querer manifestar el film en lo más hondo- a la muerte de muchos de los marineros, al asesinato final del gran simio, al igual que el sistema económico de Nueva York ha conducido al desempleo masivo a los trabajadores blancos y a su prematura muerte laboral y social.

Una vez dentro de la aldea, los marineros observan –un nuevo ejercicio de *voyeurismo* cazador - imagen 11), con perplejidad y algo de temor, a los nativos cantando “Kong, Kong”, vestidos con disfraces de monos y danzando con movimientos que imitan a estos animales – imagen 02 - (00h., 25’). En medio de la aldea, se halla una joven negra, “la novia de Kong”, que está desnuda, excepto por unas flores que se disponen estratégicamente para taparle sus intimidades – imagen 02 - (Phillips, 1992, p. 936). Ella porta coronas de flores blancas y, los nativos, pinturas blancas en sus rostros. Su jefe es interpretado por un actor afroamericano, Noble Johnson, obligado a caricaturizar a su propia raza y, lo que es peor, a menospreciarla frente a la de los blancos. También hace de *voyeur* cuando dice “Look at the golden woman”; entonces, ofrece seis de sus mujeres por Ann, manifestación de un atávico intercambio patriarcal (Young, 2006, p. 5) y racista que otorga más valor a la “diosa occidental” que a la propia de los negros – ella es de “oro”- y de ahí que fuera un “buen regalo para Kong” (00h., 29’). Por consiguiente, en *King Kong* se exhibe a los nativos adorando el fetiche de la belleza femenina blanca, lo que significa que lo blanco es glorificado y lo negro desvalorizado (Shohat y Stam, 2009, p. 112).

Por eso, los aborígenes secuestran a Ann en contra de su voluntad para regalársela a King Kong (00 h., 33’) y los marineros se introducen en la jungla que está detrás de la puerta que encierra, y protege, al poblado, con el fin de rescatar a su actriz: “Hay que salvar a la señorita”, dice el cocinero chino (00 h., 36’). La jungla constituye un universo virginal muy primitivo, prehistórico – imagen 12 -, en la que acechan múltiples peligros para los blancos que acostumbran a vivir en otro tipo de selva. Ciertamente, es éste un mundo salvaje que constituye la metáfora de los sueños –los paisajes que recrea el film son oníricos, románticos – imagen 13 -, y la expresión externa de los íntimos sentimientos del corazón humano- y de las emociones más salvajes (Phillips: 1992, 936), más recónditas adheridas al alma humana. Allí van a encontrar la muerte todos los marineros adentrados, con la excepción de Driscoll y el cineasta Carl Denham, haciendo justicia al nombre de la isla.

King Kong y la mujer de oro

King Kong se lleva a la chica raptada a su cueva y, aquí, golpea fuertemente su pecho al tiempo que mira al horizonte abierto que tiene delante de la alta plataforma de su guarida, como expresando su poder sobre la totalidad del territorio y, ahora, sobre la chica. Tras este gesto de real soberanía masculina, desnuda a nuestra protagonista –

imagen 14 - (01 h., 15'), huele su órgano genital y le hace un “masaje sexual”, de modo que se puede decir que el mensaje erótico sexual es indudable en la película (Phillips, 1992, p. 936).



Imagen 10 - La gruta tumba de King Kong llena de agujeros



Imagen 11 - Los blancos contemplan, “cazan”, los ritos de los negros



Imagen 12 - La selva prehistórica



Imagen 13 - Un paisaje romántico en la Isla de la Calavera



Imagen 14 - Ann es desnudada por King Kong

Pero es un mensaje ambivalente. Ann es manejada por unos y otros sin su consentimiento pero demuestra una total pasividad solo rota por sus gritos desaforados, hasta el punto de que no intenta escapar, una vez que el monstruo la ha apresado; tiene que ser su “novio” quien la libere una y otra vez – imagen 09 - y no ella misma –su pasividad es un reflejo de la ideología patriarcal del film-. Como ha evidenciado *Orientalismo*, de E. Said, el poder dominante construye la diferencia del otro como algo, a la vez, latente y manifiesto (2012, p. 279 ss), reprimido y deseado (Grossberg, 2011, p. 154). Algo similar escribe, F. Fanon (2009, 156), cuando indica que la mujer vive el

fantasma de la violación por un negro, en cierto modo, como si fuera la realización de un sueño personal, de un anhelo íntimo: “Es la mujer la que se viola”. Así, “Las blancas, con una auténtica inducción, perciben regularmente al negro en la puerta impalpable que conduce al reino de los Sabats, de las bacanales, a las sensaciones sexuales alucinantes...” (Fanon, 2009, p. 150). Podría decirse, en consecuencia, que el mito de la lujuria enloquecida del hombre negro – representada por Kong - y que se apropia de la propiedad femenina del hombre blanco es igualado por la fábula de la mujer blanca atraída por el poder animal y la potencia del pene enorme del hombre negro (Phillips, 1992, p. 937). Quizás, este tema se expresa, de una manera más evidente, en la segunda versión de King Kong y a través de su protagonista Jessica Lange, pero, aunque más oculto, no deja de insinuarse en la versión de 1933.

En consecuencia, King Kong es temido por los obreros blancos porque ellos creen que los negros les quitan el trabajo, les roban a las chicas y les vuelven impotentes, al tiempo que es deseado por las mujeres blancas arrobadas por el descomunal tamaño de su pene, lo que genera un círculo vicioso que se retroalimenta y que produce la intensificación mutua del temor de unos y del deseo de otras; tan grandes son ambos como el monstruo creado y los beneficios producidos por el film. Pero lo cierto es que todos los blancos – hombres y mujeres - terminan convirtiendo a King Kong en una mercancía, en un fetiche, en un esclavo del temor y del deseo blanco y, al unísono, tienen su responsabilidad en la muerte del animal.

Muerte y sexualidad –como en el arte de la ideología patriarcal (Lucie-Smith, 1994, p. 246; Lessing et al, 1994, p. 247)- van, pues, juntos, como lo hacen el encuentro –“sexual”- de Ann y de Kong que trae como efecto que éste sea abatido. Y es que, al no considerarse “natural” la unión sexual entre un hombre de color y una mujer blanca, al no estar permitida en una sociedad moralista y racista, la ruptura de la norma debe conllevar un lógico castigo, la muerte del “pervertido”; la mujer blanca, por su parte, debe ser reintegrada a la sociedad casándose con un blanco, Driscoll; la masculinidad blanca puede recuperar a la mujer blanca de su propiedad y, con ella, la potencia sexual y tal vez también la económica; finalmente, Estados Unidos tiene abierto mentalmente el camino para poder salir de la crisis e incluso, en un futuro no muy lejano, transformarse en la gran potencia económica, cultural y armamentística del mundo.

La Barbarie y la civilización

En mi opinión, éste constituye uno de los sustratos ideológicos profundos del film, el que sustenta la concepción de la superioridad de lo blanco sobre lo negro y la correlativa de lo civilizado sobre lo bárbaro. En efecto, se ha dicho que Kong es el símbolo de “los impulsos enterrados del hombre civilizado” y que la película constituye un cuento acerca de la violenta sexualidad masculina. Pero –como ya había indicado anteriormente- el film es mucho más sutil y exhibe el problema de una manera bastante más compleja e imbricada. En tiempos del estreno de la película, el blanco –“el civilizado”- gobernaba sobre los hombres negros –“los no civilizados”-, cuyo “salvajismo” tenía que ser fuertemente controlado (Phillips, 1992, p. 936). La “invasión” de los negros sobre la ciudad blanca y la impotencia de los blancos para conseguir un desarrollo económico que integrara a todos – blancos y negros - está –como se ha visto - en la raíz del temor al simio gigante, símbolo de los “gorilas” que viven en la ciudad. No en balde, cuando King Kong es llevado al teatro de Nueva York para ser exhibido en público, una señora rubia comenta: “Es que no hay bastantes gorilas en Nueva York” para que nos presenten otro (01 h., 16’, 50’’). De ahí que, en la película, los negros vivan en un gueto, rodeado de murallas – imagen 15 - y encerrado en una isla muy lejana de la civi-

lización, transcripción de la marginación urbana, social y cultural en la que viven en Manhattan.



Imagen 15 - Las murallas exteriores de la Isla de la Calavera: el océano, el muro y las montañas

F. Fanon nos pone sobre la pista de lo que representa psicológicamente este cerco. Para él, “La civilización europea se caracteriza por la presencia, en su seno, de lo que Jung llama el inconsciente colectivo, de un arquetipo: expresión de los malos instintos, de lo oscuro inherente a todo Yo, del salvaje no civilizado, del negro que dormita en todo blanco”. Así, en el inconsciente colectivo del *homo occidentalis* el color negro simboliza el mal, el pecado, la miseria, la hambruna, la guerra y la muerte (Fanon, 2009, p. 161-3).

Esta innegable polarización del film manifiesta, en último extremo, la idea de que “el negro une al mono con el hombre blanco” (Fanon, 2009, p. 57) y está al servicio de la contraposición de lo idéntico con lo diferente y de la ambigua clasificación y jerarquización de las categorías culturales. No en balde, si Nueva York manifiesta el Bien, la Historia, el progreso, la razón, el centro, la civilización y lo blanco, la Isla de la Calavera encarna el Mal, la Prehistoria, lo primitivo, la irracionalidad, el margen, la barbarie y lo negro. Por lo demás, estas dualidades típicas del pensamiento colonial/racial se traducen en el film mediante la configuración de un espacio circular concéntrico en la Isla de la Calavera que tensiona lo de dentro y lo de fuera, lo excluido y lo integrado y el margen y el límite y con unos encuadres de la imagen que contrastan la derecha y la izquierda y lo alto y lo bajo y sus respectivos valores.

En efecto, el poblado de los aborígenes está encerrado dentro de un círculo amurallado que lo aísla del exterior – imagen 15 -, de la Historia y de la Civilización, impidiéndoles el acceso a las mismas. A la vez, en el interior de este círculo existe otro en el centro de la isla, protegido también por una alta muralla y una gran puerta, en el que vive King Kong en un entorno prehistórico. Ello conlleva que los aborígenes habiten el margen de la ciudad de los rascacielos y de la isla y que estén encerrados en su gueto con una doble muralla interior y exterior – sin contar el enorme océano que les acorrala -, al tiempo que atemorizados por el dios monstruoso que convive a su lado. Al respecto, no se olvide que éste llega a comérselos cuando sale de sus límites y se adentra en el poblado (01 h., 14 ') – huella, tal vez, de la idea blanca de que los negros fueron caníbales -. De este modo, desde mi perspectiva, se plasma icónicamente el poder del miedo para aprisionar, para rodear implacablemente hasta casi producir la asfixia a

los diferentes. Y es que, según la mentalidad blanca, para amortiguar el miedo toda protección es poca y, por eso, construye dos capas sucesivas, concéntricas, alrededor de los negros. La primera simboliza la presencia negra en el corazón de la ciudad blanca y, la segunda, el temor a su crecimiento y las consecuencias que ello conlleva. Se explica, así, que el recinto imaginario mediante el que la película ubica a los miembros de la tribu no fuera únicamente físico sino también psicológico y que los convirtiera doblemente en víctimas: de los blancos y de King Kong. A su vez, éste también es sacrificado doblemente – véase, al respecto la imagen en la que es encadenado como si fuera a ser inmolado (imagen 06) –, por un lado de su destino por haber caído en sus instintos amorosos que le impulsan a desear lo prohibido – la mujer blanca – y, por otro lado, de la tecnología cultural de los blancos que desea dominar todo vestigio de la naturaleza.

El viaje del *Venture* hacia la Isla de la Calavera – imagen 05 – y el camino que siguen los marinos para rescatar a la chica sigue el sentido de izquierda a derecha – el de la escritura Occidental –, mientras que lo contrario sucede con el traslado de Kong hasta Nueva York y la persecución que éste hace de la mujer deseada por la ciudad. En paralelo, parece existir un psiquismo ascensional blanco (Fanon, 2009, p. 165) – los rascacielos, los aviones y la difícil subida de Driscoll a la guarida de Kong –, lo que le es negado al animal, pues justo cuando se encuentra en lo más arriba del edificio más alto de la ciudad es masacrado y se hunde abruptamente hasta el nivel de la tierra, donde nuevamente es cercado por los habitantes blancos que lo rodean y que contemplan el espectáculo de su caída y muerte – imagen 04 –. Es como si la película quisiera expresar que Kong debería haberse quedado en su hueco, en su caverna – imagen 10 –, en lo profundo, en lo oscuro, en el inconsciente del blanco, y no haber salido nunca al exterior, a lo más alto, a la luz, a la superficie consciente; es como si el film manifestara el deseo de los blancos de que no haya negros en su ciudad y de que éstos no les quiten sus puestos laborales.

El gran medio para la “elevación” lo constituye la tecnología blanca (Phillips, 1992, p. 936), pero no hay que olvidar que gran parte de la misma está al servicio del dominio y de la guerra: las cadenas de acero especial, los aviones, las bombas de gas, la pólvora, los rifles... Además, para resaltar el “progreso” blanco y el correspondiente atraso de los indígenas, cuando los marineros se adentran en la isla, al principio de la misma (‘00 h., 24’), se encuentran con un pueblo con chozas, ¿africano? (Phillips, 1992, p. 935). Es un hábitat cuyas flexibles, frágiles y simples construcciones de madera y fibra vegetal contrastan con los modernos, poderosos, complejos y sólidos rascacielos de Nueva York, mucho más avanzados tecnológicamente. Igualmente la economía capitalista se contrapone con la más primitiva del poblado, que sustenta a sus habitantes con el alimento que proporcionan unas gallinas y que deposita sus alimentos y bebidas en recipientes de cerámica. Protegiendo la puerta por la que tienen que volver Driscoll y Ann tras su rescate, uno de los marinos ve difícil que los nativos puedan impedirlo, pues “la pólvora para ellos aún es nueva” (01 h., 01’).

En suma, la superioridad tecnológica es abrumadora en el film pero el espíritu que la guía es fundamentalmente guerrero, imperialista podría decirse, pues la supremacía sobre King Kong se consigue no mediante el respeto y la conmiseración hacia el animal “inferior” sino con la violencia de las armas. De ahí que la civilización de la que tan orgullosos están los blancos no pueda ocultar en su seno, en términos psicoanalíticos en su subconsciente, la barbarie que consigue aflorar en cualquier momento y, de una manera particular, intempestiva e intensamente en los tiempos de crisis atenazados por el miedo al otro.

Conclusiones

En este artículo, se ha podido comprobar que el *crack* del 29 está detrás del miedo hacia el Otro que está presente en la versión de *King Kong* de 1933. Concretamente, ha quedado demostrada la relación existente entre la crisis, el miedo y la xenofobia del cine de terror, en general y, de *King Kong*, en particular, y cómo éste encarna el temor de los blancos a la raza negra.

1

Cierto, *King Kong* es un gorila gigante de piel negra que simboliza el enorme miedo de los trabajadores blancos hacia los de color, pues sienten que se apropian de sus puestos laborales en tiempos de desempleo masivo. Sin embargo, esta amenaza no es solo económica, pues se inscribe en un contexto que va más allá del mundo del trabajo para adentrarse por caminos de la política –de la ideología colonial y racial-, del Psicoanálisis – los deseos y temores y la sexualidad reprimida -, de la Antropología – el miedo a la muerte que encarna *King Kong* - y de la Sociología – cómo se genera la diferenciación social y el papel del imaginario cinematográfico en ello -.

Es muy indicativa la ausencia estructural de la cultura afroamericana del film, con la excepción de unas pinceladas etnográficas que remiten a la tribu que vive en la Isla de la Calavera y del propio *King Kong*, tanto en su lugar de origen como cuando es llevado a Nueva York. Así, el imaginario blanco ningunea la presencia real de los negros neoyorquinos y su vida cotidiana – el trabajo, la familia, el ocio, el amor... -, mientras que, cuando aparecen en la película, primero son contemplados –a través de un impertinente *voyeurismo* - como si fueran una presa de caza colonial. Y, segundo, simplificando sus ritos, su religión, su forma de vida comunitaria o amplificando sus rasgos característicos hasta convertirlos en crueles, violentos, bárbaros y, en suma, monstruosos. Al respecto, especial relevancia tiene la consideración atemorizada –atávica, prehumana - de la religión y del dios de los indígenas, así como el tratamiento que éstos hacen de las mujeres, pues no solo entregan – sacrifican - a sus mejores hembras a *King Kong* para aplacar su furia sino que, primero, intentan comprar y, después, raptan y regalan a la mujer de los cabellos de oro al gorila gigante. Por consiguiente, los negros o son invisibilizados, como si no existieran, o son reducidos a su mínima expresión como seres humanos o amplificada su animalidad a su máxima modalidad.

Está también el temor a que el ser marginal – *King Kong*, el negro - llegue a convertirse en central, esto es, a que se pasee libremente por todos los espacios de la ciudad, a que trabaje, codo con codo, con los obreros blancos, a que viva en los mismos edificios que ellos y, lo que quizás es lo peor de todo, a que conviva carnalmente con sus mujeres. De ahí el tamaño descomunal de *King Kong*, que manifiesta la concentración y el temor grandioso de los habitantes blancos hacia los negros y que supone una mancha oscura que camina caóticamente, sin control, en la ciudad lumínica. Por lo demás, ese miedo atroz ha inundado todos los rincones de Manhattan, los públicos y los privados –las vías de comunicación y las habitaciones-, así como las mentes de sus habitantes; en consecuencia, la vida urbana no se caracteriza por la solidaridad de sus congéneres sino por el miedo y el dominio de unos sobre otros. Pero hay algo más, los negros, a pesar de que pagan sus impuestos y de que forman parte de la economía y de la vida social y cultural del país, no son considerados ciudadanos e incluso se les niega ser propietarios, el principal rasgo caracterizador del régimen político neoliberal de los Estados Unidos de Norteamérica. Por tanto, según la segregadora y racial ideología blanca, no son humanos, no son ciudadanos y no son propietarios.

El desproporcionado tamaño de *King Kong* también se vincula con el miedo a su bestial sexualidad, ligada a la impotencia económica y sexual de los blancos. En cierto

sentido, puede entenderse esta inhabilidad como la manifestación de su fragilidad en tiempos de desempleo, hambre y pobreza; como si estos desastres no afectaran también, y de una manera mucho más grave, a los negros. Por eso, esta fragilidad y los sentimientos que genera convierte a los blancos en seres solipsistas, desprovistos de la más mínima empatía con las personas diferentes, con aquellos que son las víctimas más crueles del sistema. Además, el miedo, de una manera muy compleja y enrevesada, transforma lo que a primera vista parece un complejo de inferioridad en otro de superioridad. Sin olvidar que su irracionalidad impide el despliegue de una naturaleza humana tolerante y solidaria y ennegrece la razón que debería guiarla al ser manchada por la violencia, el dominio y la barbarie.

2

Los marinos que visitan la Isla de la Calavera observan todo lo que se les presenta – los paisajes, los animales prehistóricos, la tribu y sus ritos y King Kong - con una mirada que se apropia de lo contemplado, como si efectuaran un análisis de antropología colonial. Pero esto no quiere decir que deseen quedarse en la isla, que intenten colonizarla en sentido estricto sino, más bien, convertirla en un negocio, en una película, en un espacio de ficción espectacularizado que venda muchas entradas. Los blancos que han pisado temporalmente esta isla, indudablemente, han pasado miedo, mucho miedo; algunos, incluso, han fallecido víctimas de las múltiples fieras con las que se han encontrado o del propio simio monstruoso; al final, ellos mismos forman parte del espectáculo, del film que contemplamos nosotros. Por otra parte, este entretenimiento cumple la función de diferenciar, de distinguir la vida occidental de la de la isla y, por consiguiente, de glorificar lo blanco y de desvalorizar lo negro. Así, la propia distinción cultural se convierte en un pasatiempo que otorga cuantiosos beneficios económicos.

Es posible que la forma de vida norteamericana de la época no pueda concebir el asunto de otra manera y que, por eso, la enmarañada selva perdida en la bruma temporal simbolice un mundo salvaje, un espacio ocluido de los deseos y miedos más recónditos y salvajes, una expresión de la noche oscura del alma humana.

Es muy significativo, al respecto, que la Isla de la Calavera represente el espacio de la muerte. En este sentido, podría considerarse esta isla como un gran cementerio de las sucesivas generaciones de los indígenas, de los que allí mueren al visitarla sin ser su hogar, así como del subconsciente de los blancos, de su razón y de su propia civilización. Se explica entonces que el viaje que hace el *Venture* hacia la isla suponga un camino hacia la muerte y un retorno hacia la renovación, como en los antiguos ritos de paso. Se comprende también que, curiosamente, *Skull Island* no termine siendo la tumba del propio King Kong, su habitante más grandioso y excelso, su dios, su guardián, sino las calles de Nueva York, ubicadas a los pies de los grandes rascacielos, como si el cuerpo negro del fallecido fuera el futuro *humus* que alimentará a los edificios verticales.

3

Las relaciones de King Kong con la mujer de oro mantienen un innegable mensaje sexual, pero que es ambivalente, en tanto que se presenta como latente y manifiesto y como reprimido y deseado. En todo caso, es una muestra de la ideología patriarcal que convierte al mundo y a las personas – a las mujeres, a los negros - en su objeto de deseo y de temor y que fusiona la muerte y la sexualidad como si fueran dos universos aledaños, cuando el erotismo debería constituir el prolegómeno de la reproducción de la vida.

En mi opinión, en lo más hondo, el film es un cuento sobre el deseo de muerte de la crisis y de renovación de la potencia masculina blanca norteamericana, tan bien ejemplificada por la verticalidad fálica de los rascacielos neoyorquinos y por la vertica-

lidad transmutada en horizontalidad del cuerpo yacente de King Kong – símbolo de la naturaleza vencida -. Sin embargo, es un cuento oscuro, casi gótico, indicativo de la dificultad de las relaciones humanas entre seres de razas diferentes y de los entreverados que se presentan la realidad y la ficción. Sin embargo, con un apasionante ejercicio hermenéutico queda desvelado que, en lo más profundo del alma humana, se oculta el corazón de las tinieblas. Pero, junto a ellas, paradójicamente, aparece también la aspiración de un pueblo de superar la crisis económica para convertirse en la gran potencia económica, cultural y armamentística del planeta.

4

Hoy sabemos que Estados Unidos de Norteamérica lo consiguió en muy pocas décadas, pero también que en el camino de esa civilización no ha dejado de asomarse la barbarie una vez tras otra. La propia salida de la crisis costó, y mucho, y sus consecuencias, en términos humanos, fueron catastróficas. Además, la integración de los blancos y de los negros, a pesar de sus indudables avances, no puede decirse que haya concluido satisfactoriamente.

Se ha visto que King Kong constituye el símbolo de los “gorilas” que viven en la ciudad y, como representante máximo de la cultura negra, es entendido - por la patriarcal y racista ideología blanca - como el eslabón perdido, el intermediario entre los “superiores” hombres blancos y los “inferiores” negros. Además, esta ideología se arroja de las típicas dualidades que enfrentan a lo idéntico con lo diferente y que encierra a esto último para no contaminar con su presencia a lo primero. Ciertamente, los aborígenes son cercados en una doble muralla, lo que les impide salir de sí mismos y de dirigirse hacia el Otro y, consiguientemente, les imposibilita el acceso a la Civilización y a la Historia: ¡Qué poder tiene el miedo! Cómo aprisiona, cómo rodea hasta casi aplastar y asfixiar a los Otros y cómo convierte a las víctimas en culpables incluso de su asesinato. No sorprenda que King Kong y los negros sean doblemente martirizados, que, cuando muere King Kong, nuevamente sea acorralado, esta vez por los blancos ciudadanos de Nueva York que observan el resultado final de su cacería. Pero el corazón de la barbarie se halla a pocos minutos de la civilización, pues la “elevada” tecnología blanca está al servicio del dominio y de la guerra, de un espíritu guerrero e imperialista situado, por encima, del verdaderamente humanizador.

Bibliografía

Beltrán Villalba, M. *Dramaturgia y hermenéutica: para entender la realidad social*. Madrid: CIS, 2016.

Berman, M. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1991.

Cabo, J. A. Comentarios a King Kong. *El Catoblepas. Revista crítica del presente*, v. 49, n. 17, 2006.

Carroll, N. *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2005.

Cuéllar Barona, M. L. La figura del monstruo en el cine de horror, *Revista CS Universidad ICESI: CS en Ciencias Sociales* n. 2, p. 227-246, 2008.

Cueto, R. Viaje (de ida y vuelta) al terror: El miedo como objeto de consumo. En *Los dominios del miedo*, V. Domínguez (ed.), p. 43-88. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

Damasio, A. *Y el cerebro creó al hombre: ¿cómo pudo el cerebro generar emociones, sentimientos, ideas y el yo?* Barcelona: Destino, 2010.

- Díaz Maroto, C. *King Kong. El rey del cine*. Madrid: Ediciones Jaguar, 2005.
- Dines, Gail. King Kong and the White Woman. *Hustler Magazine and the Demonization of Black Masculinity, Violence Against Women*, v. 4, n. 3, p. 291-307, 1998.
- Fanon, Franz. *Piel negra, máscaras blancas*, Madrid: Akal, 2009.
- Fernández Valentí, T. King Kong (1933). La octava maravilla del mundo. In: A. José Navarro (ed.), *King Kong. 75 años después*, p. 35-72. Madrid: Valdemar, 2008.
- Francescutti, P. La sociología frente al proyector (y detrás también). In: J.A. Roche Cárcel (ed.), *La Sociología como una de las Bellas Artes*, p. 225-246. Barcelona: Anthropos, 2012.
- González Escudero, S. El miedo protector. In: V. Domínguez (ed.), *Los dominios del miedo*, p. 135-170. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- González García, J. M. *Las huellas de Fausto. La herencia de Goethe en la Sociología de Max Weber*, Madrid: Tecnos, 1992.
- González García, J. M. Sociología e iconología. *REIS Revista Española de Investigaciones Sociológicas* n. 84, p. 23-43, 1998.
- Grande, A. *Bailando con lobos*. Miedo humano, horrores deshumanizadores y la importancia de la letra 'A'. *Crítica*, a. LIXII. N. 977, p. 50-54, enero-febrero 2012.
- Grondin, J. *A la escucha del sentido. Conversaciones con Marc-Antoine Vallée*. Barcelona: Herder, 2014.
- Grossberg, Lawrence. Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso?, In: Stuart Hall y Paul du Gay (comps.) *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires: Amorrortu, 2011.
- Gubern, R. *Homenaje a King Kong*. Barcelona: Tusquets, 1974.
- Gubern, R. *Las raíces del miedo*. Barcelona: Cuadernos Ínfimos, 1979.
- Kracauer, S. (2015), *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Latorre, J. M. King Kong de Merian C. Cooper y Ernest Schoedsack. *Dirigido Por*, n. 92, p. 6-11, 1982.
- Lessing, Erich y Sollers, Phillippe. *Mujeres, mitologías*. Barcelona: M. Moleiro editor, 1994.
- Lucie-Smith, Edward. *La sexualidad en el arte occidental*, Barcelona: ediciones destino, 1994.
- Martín, A. King Kong, un mito eterno. *Terror Fantastic*, Barcelona: P. Yoldi II, p. 60-63, 1972.
- Maruri, N. La ciudad desordenada: El espacio urbano del miedo. In: *Los dominios del miedo*, V. Domínguez (ed.), 171-176. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- Moscone, R. O. El miedo y sus metamorfosis. *Picoanálisis*, v. XXIV, n. 1, p. 53-78, 2012.
- Muñoz, B. Reflexiones sobre la sociología de la cultura y de la música en la obra de Max Weber: un análisis crítico. *Sociedad y Utopía. Revista de Ciencias Sociales*, n. 18, p. 23-37 Noviembre, 2001.

- Navarro, A. J. Cult movie: King Kong. El gorila gigante que aterrizó al mundo. *Imágenes de Actualidad*, n. 194, p. 48-51, 2000.
- Navarro, A. J. King Kong y su descendencia. *Dirigido Por*, p. 34-37, febrero, 2006.
- Palacios, J. Los escenarios del miedo. Un recorrido por los espacios del terror. In: V. Domínguez (ed.), *Los dominios del miedo*, p. 193-216. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- Pérez Álvarez, M. Espacios y momentos del miedo en la ciudad. In: V. Domínguez (ed.), *Los dominios del miedo*, p. 229-250. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- Peter, M. El cine catastrófico, mensaje de una catastrófica situación, o ¿de dónde viene King Kong? *Acontecimiento* n. 94, p. 17-18, s/d.
- Phillips, Mike. Sex with Black Men: How Sweet It Is. *Callaloo*, v. 15, n. 4, p. 932-938, 1992.
- Ricoeur, P. *Hermeneútica y acción. De la Hermeneútica del Texto a la Hermeneútica de la Acción*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008.
- Roas, David. El género fantástico y el miedo. *Quimera. Revista de Literatura* n. 218-9, p. 41-45, julio-agosto 2002.
- Roas, David. Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico. *Semiosis*, n. 3, p. 95-116, 2006.
- Roche Cárcel, J. A. Del primer vagido al grito de King Kong. Crisis, miedos y evasión social. In: J. Esteban Ortega (ed.), *El Imaginario cinematográfico y la sociedad hipermoderna*, p. 127-176. Valladolid: Universidad Europea Miguel de Cervantes, 2013.
- Said, Edward D. *Orientalismo*, Barcelona: Debolsillo, 2012.
- Shohat, Ella y Stam, Robert. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Paidós, 2009.
- Sorlin, P. *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: FCE, 1992.
- Van Dijk, T. A. *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Weber, M. *Conceptos sociológicos fundamentales*. Madrid: Alianza, 2006.
- Wood, Robin. The American Nightmare: Horror in the 70's. In: Mark Jancovich, (ed.), *Horror. The Film Reader*, p. 25-32. Londres: Routledge, 2002.
- Young, Damon. Ironic Identities and Earnest Desires: *King Kong* and the Desire to-be-looked-at. In: *Postgraduate Conference in Gender Studies*. Leeds, UK: University of Leeds, p. 1-16, 2006.